

MARCIN ABIJSKI
BIAŁYSTOK

**PROBLEMATYKA ADAPTACJI I RECEPCJI MONODII LITURGICZNEJ
W DOBIE DOMINACJI POLIFONII NA PRZYKŁADZIE
POLSKIEJ CERKWI PRAWOSŁAWNEJ**

Słowa kluczowe: monodia bizantyńska, śpiew liturgiczny, cerkiewny śpiew, Polska

W ostatnich dekadach zaobserwować można wyraźny wzrost zainteresowania dawnymi formami śpiewu liturgicznego. Zjawisko to nie jest bynajmniej lokalne, dotyczy bowiem zarówno kręgu muzycznego świata grecko-bizantyńskiego, jak i obszarów wielowiekowych wpływów duchowości i kultury Rusi.

O ile w przypadku tradycji grecko-bizantyńskich, gdzie śpiew jednogłosowy funkcjonował od zawsze i po dziś dzień jest dominujący, mówić można o zwrocie ku wcześniejszym formom tejże monodii, o tyle w przypadku praktycznie całego kręgu kultury ruskiej należy podkreślić proces dużo bardziej skomplikowany – prób postrzegania form monodycznych przez pryzmat kultury polifonicznej. Takie podejście generuje szereg problemów, które na drodze praktycznych prób przywrócenia monodii do praktyki liturgicznej wpływają na kwestie adaptacji i recepcji jej form zarówno przez szerokie grono wiernych, jak też hierarchię i duchowieństwo. Niniejszy tekst stanowić będzie próbę analizy tego zjawiska, jego głównych aspektów oraz ewentualnych propozycji ułatwienia recepcji tradycyjnych form monodii, dzięki zwróceniu uwagi na główne problemy z nią związane.

Monodia jako kanoniczna forma śpiewu liturgicznego

Za kanon muzyki cerkiewnej zwykło się uważać klasyczne kompozycje rosyjskich twórców XVIII–XIX wieków. Sprzyjała temu i w dalszym ciągu sprzyja szeroka popularyzacja śpiewu cerkiewnego wykonywanego poza jego naturalnym środowiskiem – liturgią. Spowodowało to stopniowe przedefiniowanie samego terminu odnoszącego się do śpiewu jako formy modlitwy i elementu kultu. Popularny termin „muzyka cerkiewna” jest niezwykle szeroki, nieprecyzyjny, a wręcz wypaczający istotę śpiewanej modlitwy¹. Samo słowo „muzyka” niekoniecznie oddaje istotę tego, czym jest element muzyczny w liturgii. Nie precyzuje ono, jakiego rodzaju muzyka ma to być, ani czy chodzi o wykonanie wokalne. „Cerkiewność” owej muzyki również nie precyzuje tego, jaką jest lub też, jaką powinna ona być. Termin „śpiew liturgiczny” doprecyzowuje

¹ Będziemy jednak niekiedy używać tego terminu w odniesieniu do śpiewu liturgicznego ze względu na fakt, iż wszedł on do szerokiego użytku, z zastrzeżeniem jednak uwag wspomnianych we wstępie.

niejako te kwestie zawężając je pojęciowo do wokalne muzyki funkcjonującej w ramach kultu – liturgii. Śpiew liturgiczny to śpiew, którego używa się w liturgii. To śpiew usankcjonowany, zatwierdzony i wykorzystywany przez Cerkiew. Aby jakakolwiek kompozycja stała się „liturgiczną”, musi zaistnieć i sprawdzić się w liturgii. Musi być zaakceptowana przez zgromadzenie w procesie długotrwałej recepcji. W taki oto sposób nie każdy utwór tego czy innego kompozytora można nazwać „muzyką cerkiewną”, a dokładniej liturgiczną. Jeżeli pomimo walorów artystycznych nie spotkał się on z aprobatą zgromadzenia, nie ma prawa nazywać się cerkiewnym. Niestety, dziś za muzykę cerkiewną uważamy wszystko to, co pisane jest do słów prawosławnych nabożeństw. Mało tego, pojawiają się kompozycje pisane np. do tekstów psalmów, stylistycznie nie znajdujące odzwierciedlenia w liturgii, czy to ze względu na formę melodyczną, czy też strukturę rytmiczną. Prywatna twórczość kompozytora nie może pretendować do miana muzyki cerkiewnej *a priori*. Może się taką stać w procesie recepcji, jednak jest to proces skomplikowany i długotrwały, często wybiegający poza ramy życia kompozytora, który swoje kompozycje w liturgicznej przestrzeni i użytku utrzymywać może własnymi staraniami.

Monodia liturgiczna to sposób śpiewu wspólny dla całej Cerkwi pierwszego i połowy drugiego tysiąclecia. Nie wnikając w stylistyczne szczegóły poszczególnych tradycji, zauważyć należy, że to jedyna forma śpiewu, posiadająca to samo źródło, co cała tradycja liturgiczna, czyli tradycje antyczne (chrześcijaństwo nawróceni z pogan) i hebrajskie (chrześcijaństwo nawróceni z judaizmu). Monodia greckojęzyczna wywodzi się z samej prozodii słowa metrycznej hymnografii greckiej, gdzie melodyka zdań, rozkład akcentów i liczba zgłosek kształtowały muzykalność wypowiedzi². Również starobizantyński zapis śpiewu liturgicznego wyewoluował z greckiego systemu akcentów i przydechów, utrzymując tym samym bezpośrednią analogię między słowem i późniejszą muzyką³.

Z muzycznego punktu widzenia monodia jako jedyna jest w stanie zapewnić warunki do funkcjonowania modalności w jej pełnej formie. System ośmiu tonów stanowi podstawę organizacji bizantyńskiej liturgii⁴. Klasyczna dla muzyki cerkiewnej polifonia oparta na systemie dur-mol nie daje wystarczającego zasobu wariantowości charakterów melodii mogących pretendować do miana pełnego systemu modalnego. W ujęciu polifonicznym system ów pozostaje jedynie zbiorem umownych melodii, niemożliwych do modalnego sklasyfikowania na podstawie cech charakterystycznych samych tonacji.

Bizantyńska monodyczna modalność wywodzi się z tradycji starogreckich, które szeroko rozwinęły teorie o etosie poszczególnych skal, ich wpływie na człowieka

² Żyjący w I w. p.n.e. Dionizy z Halikarnasu wspomina, że melodyka języka greckiego operuje w interwale kwinty, co świadczy o niezwyklej plastyczności prozodii. Por. K. Φλώρος, *Η ελληνική παράδοση στις μουσικές γραφές του μεσαιώνα. Εισαγωγή στην νευματική επιστήμη*. Ζήτη, Thessaloniki 1998, s. 115.

³ E. Wellesz, *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*, Kraków 2006, s. 274. Por. M. Αντωνίου, *Το εκφωνητικό άσμα στη σύγχρονη λειτουργική πράξη της Ελληνικής Ορθόδοξης Εκκλησίας*, Praca dyplomowa, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών 2001–2002, s. 20.

⁴ Dokładnie o bizantyńskim systemie modalnym: A. E. Αλγιζάκης, *Η Ωκτανχία στην Ελληνική Λειτουργική Υμνογραφία*, Π. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη 1985.

oraz pożytku dla słuchającego⁵. Z owych skal Cerkiew wybrała jedynie te, które charakterem odpowiadały wymaganiam liturgii i celom, jakie ta przed nimi stawiała. Wszystkie wzmianki patrystyczne, odnoszące się do śpiewu liturgicznego, dotyczą właśnie monodii, nie funkcjonowały bowiem wtedy (nie tylko w liturgii, ale też poza nią) żadne formy polifonii. W takim kluczu hermeneutycznym interpretować zatem należy rozważania i uwagi prawno-kanoniczne, jak też dydaktyczne pisarzy chrześcijańskich.

Monodia z perspektywy historycznej

Początki śpiewu liturgicznego wiązać należy z tradycjami antycznymi, jak też hebrajskimi. Pierwsi kantorzy wywodzili się z tych dwóch kręgów i kształtowali wczesny śpiew tworząc syntezę elementów obydwu tradycji. Do tradycji antycznych zaliczyć można modalność (system skal kościelnych), antyfonalność (naprzemienny śpiew dwóch chórów), śpiew procesyjny, czy też sam język (grecki). Do tradycji hebrajskich odnosi się śpiew psalmów w różnej formie oraz wiele zagadnień eortologicznych. Ambona, będąca centrum akcji liturgicznej i śpiewu przez długie wieki, nawiązuje zarówno do podwyższeń w synagogach, jak też do starogreckiego teatru. Do VIII wieku śpiew rozwijał się dosyć swobodnie i dopiero systematyzacja systemu modalnego i zamknięcie go w krąg ośmiu modusów w czasach św. Jana z Damaszku, sformalizowała go i nadała kierunki dalszego rozwoju. Większość elementów muzycznych nabożeństw starochrześcijańskich nawiązywała do prostych melodii możliwych do śpiewu przez całe zgromadzenie. Wraz z rozwojem samej liturgii, również śpiew przybierał bardziej kwieciste formy, które jednak funkcjonowały paralelnie z formami prostymi. Zasadność stosowania jednej czy drugiej usankcjonowana była miejscem hymnu w liturgii. Profesjonalizacja śpiewu liturgicznego, zapoczątkowana już w okresie starochrześcijańskim, odcisnęła piętno na charakterze melodii oraz na podziale śpiewu na wykonywany przez całe zgromadzenie jak też przez chór czy solistów. Z czasem śpiew realizowany przez specjalnie wyznaczone do tego osoby stał się dominujący, marginalizując coraz bardziej śpiew wspólny.

W takiej właśnie formie śpiew ten został przyniesiony na Ruś w wieku X. Pierwsi śpiewacy działający przy dużych katedrach biskupich często byli Grekami doskonale orientującymi się w bizantyńskim systemie muzycznym⁶. Rozległość terytorium nowo ochrzczonych ziem nie pozwalała jednak na zapewnienie wystarczającej liczby śpiewaków greckich. Poza tym fakt wykorzystywania przez Słowian w liturgii innego języka niż grecki spowodowała konieczność złamania struktury rytmicznej oryginalnych tekstów, co wywarło również wpływ na kształt melodii⁷. Monodia staroruska zaczęła rozwijać się własnymi drogami. Modalność bizantyńska związana z systemem starogreckim zastąpiona została modalnością opartą przede wszystkim na ścisłej diatonice i bogac-

⁵ M. L. West, *Muzyka starożytnej Grecji*, Kraków 2003, s. 195–205.

⁶ Por. И. А. Гарднер, *Богослужбное пение Русской Православной Церкви*, t. 1, Сергеев Посад 1998, s. 197–256.

⁷ Por. *ibidem*.

twie określonych formuł melodycznych⁸. Również zapis muzyczny uległ modyfikacji, dostosowując się do potrzeb owego systemu⁹.

To właśnie te formy śpiewu dominowały na ziemiach pogranicza Wielkiego Księstwa Litewskiego i Rzeczypospolitej w okresie dominacji monodii. Ich ślady odnajdujemy zarówno w rękopisach neumatycznych, jak i pierwszych nutowo-liniowych¹⁰. Choć nasze ziemie stanowiły wrota, przez które barokowa polifonia przeniknęła do prawosławnego śpiewu liturgicznego, to przez kolejne wieki dawna monodia pozostawała głównym nurtem muzycznym liturgii¹¹. Znany ukraiński badacz monodii liturgicznej pogranicza Polski, Białorusi i Ukrainy, Jurij Jasinowski, w swoim katalogu rękopiśmiennych irmologionów z okresu XVI–XVIII wieku podaje ponad tysiąc rękopisów monodycznych¹². W 1700 roku we Lwowie ukazał się pierwszy drukowany zbiór melodii monodycznych – *Irmologion*. Melodie te funkcjonowały zatem na naszych ziemiach nieprzerwanie nawet w czasach rosnącej mody na polifonię¹³.

Co ciekawe, jeszcze do rewolucji 1917 roku Synod Cerkwi Rosyjskiej rozsyłał po parafiach, z rekomendacją użytkowania, monodyczne wydania śpiewników cerkiewnych¹⁴. Korzystano z nich powszechnie, a melodie w nich zawarte mogły, lecz wcale nie musiały, być w prosty sposób harmonizowane *a vista*. Wiele z tych śpiewników zachowało się po dziś dzień w archiwach podlaskich parafii. Wyszły one jednak z użytku, chociażby przez fakt zaniknięcia znajomości odczytu kwadratowego zapisu kijowskiego.

Dominacja polifonii i jej postrzeżenie przez wiernych

Polifonia obecna we współczesnej przestrzeni liturgicznej naszej Cerkwi w większości (wyłączam z tego uogólnienia tereny południowo-wschodniej Polski) wywodzi się ze spuścizny, jaką pozostawiła na naszych ziemiach pozaborowa tradycja rosyjska oraz z powojennej bliskości i kontaktów naszej Cerkwi z patriarchatem moskiewskim. Modalność oparta jest na wzorcach moskiewsko-kijowskich, a melodie *obichodu* (użytkowe) nawiązują do tradycji petersburskich. Wyraźnie zauważalny jest brak silnych tradycji lokalnych związanych z rodzimymi, miejscowymi twórcami. Dziesięciolecia zamknięcia w kręgu wpływów jedynie Cerkwi rosyjskiej, funkcjonującej w realiach politycznie bliskich do polskich, również spowodowały ugruntowanie się w naszych cerkwiach tradycji rosyjskich. Procesowi takiemu sprzyjał oczywiście także język, bowiem

⁸ Пор. Б. Кутузов, *Знаменный распев – поющее богословие*, Москва 2009, s. 208–233.

⁹ Пор. Г. В. Алексеева, *Византийско-русская певческая палеография*, Петербург 2007.

¹⁰ Пор. М. Abilski, *The Problem of Reviving the Singing Tradition of the Supraśl Monastery of the Annunciation on the Basis of the Manuscript Irmologion (1598–1601)*, [w:] *Church, State and Nation in Orthodox Church Music*, ed. I. Moody, M. Takala-Roszczenko, Joensuu 2010, s. 114–121.

¹¹ Bardzo ważną rolę w rozwoju prawosławnego śpiewu liturgicznego odgrywał Monaster Supraślski. To właśnie tu w latach 1598–1601 zredagowano najstarszy zabytek prawosławnej monodii liturgicznej, zapisanej za pomocą tzw. nuty kijowskiej, czyli wczesnego zapisu nutowo-liniowego, słynny *Irmologion Supraślski* Bogdana Onisimowicza. To również tu w roku 1638 powstał rękopis, w którym odnajdujemy najstarsze ślady wpływów na muzykę cerkiewną polifonicznych tradycji barokowych. Jest to *Irmologion* Fiodora Siemionowicza.

¹² Ю. Ясинівський, *Українські та білоруські нотолінійні Ірмологі XVI–XVIII ст.: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження*, Львів 1996.

¹³ Пор. D. Sawicki, *Z badań nad śpiewem cerkiewnym na Południowym Podlasiu w XVIII–XIX w. Irmologiony z Rotitna i Witoroża*, „Rocznik Białkopodlaski”, t. XXIV, 2016, s. 99.

¹⁴ Пор. ibidem, s. 102.

kontakty z wysokiej jakości muzyką cerkiewną, w zrozumiałym dla odbiorcy języku, ograniczały się do terenów na wschód od Polski.

Paradoksalnie jednak to właśnie z tego – wschodniego – kierunku przyszedł na nasze tereny duch odrodzenia form monodycznych. Ważną rolę w tym procesie odegrały szeroko dostępne nagrania monasteru na Walaamie, czy też częste akcenty monodyczne w wydaniach fonograficznych monasterskich i akademickich chórów rosyjskich.

Ze względu na spuściznę pounicką, która przez bliskie relacje ze sztuką Zachodu dużo wcześniej niż prawosławie korespondować zaczęła z formami polifonicznymi, prawosławie na naszych ziemiach pozostawało pod nieporównywalnie silniejszym wpływem polifonii. Wielogłosowe formy zakorzeniły się w świadomości wiernych jako „swoje”. Sprzyjała temu również bezpośrednia analogia między śpiewem sakralnym i ludowym. We wszystkich kulturach zależność ta jest niezwykle istotna i w dużym stopniu warunkuje kształt obydwu tradycji. Choć ludowe formy w wielu przypadkach tradycyjnych wykonań skłaniają się ku monodii, to elementy polifoniczne są w nich wyraźnie zauważalne. Może to być jedynie rozbieżność intonacyjna w pojedynczych miejscach, ale równie często zdarza się równoległe prowadzenie głosów w tercji bądź też gotowe, dużo bardziej profesjonalne opracowania wielogłosowe. W związku z tym monodia postrzegana jest w większości przypadków jako ta „obca”. Dochodzimy zatem do sytuacji, kiedy to formy rodzime przez lokalną wspólnotę postrzegane są jako obce i podlegają wykluczeniu, a formy obce zadomawiają się i ugruntowują.

Z punktu widzenia analizy dzieł muzycznych, należy stwierdzić, że w większości przypadków formy polifoniczne charakteryzują się dużo uboższą melodyką niż ich monodyczne odpowiedniki¹⁵. Widać tu wyraźny ukłon ku myśleniu wertykalnemu – koncentracji na współbrzmieniu w pionie – mniej w budowaniu frazy w perspektywie horyzontalnej.

Relacja monodia – polifonia w kontekście wykonania i recepcji

Podstawowym problemem wykonawstwa monodii liturgicznej w naszych warunkach – niezależnie od jej formy – jest brak naturalnego środowiska, szerokiej kultury monodycznej, w ramach której mogłyby kształtować się gusta, poczucie stylu i manieri wykonawczej śpiewaków. Powoduje to brak warsztatu wokalnego zdolnego sprostać wymogom tego rodzaju śpiewu. Ze względu na swój charakter, jedną linię melodyczną i klarowność, aby sprostać wymogom estetycznym, monodia wymaga niezwyklej precyzji. Trudna do osiągnięcia jest również umiejętność horyzontalnego postrzegania konstrukcji muzycznej. Struktura polifoniczna dużą rolę przywiązuje do konstrukcji wertykalnej – współbrzmienia akordów. Pozbawiona tego elementu monodia stawia przed śpiewakiem duże wyzwanie, błędy bowiem w prowadzeniu frazy nie mogą być zatuszowane współbrzmieniami.

¹⁵ Proces upraszczania form muzycznych zaobserwować można chociażby na przykładzie już wspomnianych dwóch supraskich irmologionów. Rękopis z lat 1598–1601 bogaty jest w rozbudowaną melizmatykę – późniejszy, z roku 1638, charakteryzuje dużo skromniejsza melodyka.

Dodatkowo, monodia wymaga innej funkcji poszczególnych śpiewaków w zespole. O ile w polifonii efekt końcowy budowany jest na współbrzmieniu poszczególnych partii głosów w takim układzie, aby żaden z nich nie wybijał się na pierwszy plan, o tyle w monodii każdy ze śpiewaków powinien mieć świadomość bycia niejako solistą. Buduje się w ten sposób objętość intonacji, bowiem głosy nie zlewają się ze sobą i nawet zaledwie kilkuosobowy zespół jest w stanie sprawić wrażenie wyjątkowej objętości i dynamiki. Jest to dokładnie przeciwieństwo współczesnych zasad budowania brzmienia chóru, gdzie z założenia poszczególne partie i głosy powinny się zlewać.

Monodia jako tradycyjny śpiew kanoniczny, rozwijający się w ramach poprawnych praktyk liturgicznych, za materiał muzyczny obiera przede wszystkim bogatą prawosławną hymnografię. Implikuje to konieczność władania umiejętnością interpretacji złożonych struktur leksykalnych w taki sposób, by były one zrozumiałe dla odbiorcy. We współczesnej praktyce liturgicznej naszej Cerkwi wyraźnie dominuje tendencja do ograniczania zmiennego materiału hymnograficznego i kładzenia akcentu na części stałe¹⁶. Powrót do dawnych praktyk powoduje dezorientację zarówno wiernych, jak i duchownych, przede wszystkim jednak zmienia często utarte ramy czasowe poszczególnych nabożeństw.

Perspektywy

Perspektywy przywrócenia do życia liturgicznego dawnych form monodycznych zależne są od szeregu czynników, będących po stronie wykonawców oraz odbiorców. O ile dużo prościej przeszczepić na grunt słowiański formy grecko-bizantyńskie, o tyle system staroruski wymaga dużo większych wysiłków. System grecko-bizantyński do dziś sprawnie funkcjonuje we wszystkich greckojęzycznych Cerkwiach lokalnych. Można go postrzegać całościowo – jest w stanie sprostać wymogom muzycznym całego roku liturgicznego z uwzględnieniem współczesnej praktyki liturgicznej. Dzięki nieprzerwanemu trwaniu i rozwojowi wytworzył on formy dla świątyn parafialnych i katedralnych, a także wspólnot monastycznych.

Problemem jego recepcji jest odległość stylowo-melodyczna owej muzyki od znanych nam form śpiewu. Wschodnia modalność nie zawsze tworzy pozytywne konotacje, będąc często porównywana chociażby do śpiewów muzułmańskich¹⁷. Trudny jest

¹⁶ Dla przykładu, w większości przypadków cykle stycherionów na wieczerni i jutrzni ograniczone są do śpiewu pierwszego hymnu z cyklu. Śpiewnie pomijany jest tzw. „sławnik”, czyli ostatni z cyklu stycherionów (nie licząc zmiennego stycherionu poświęconego Matce Bożej), w którym wyłożona jest istota święta i któremu zarówno w tradycji staroruskiej, jak i grecko-bizantyńskiej przypadało szczególne miejsce w nabożeństwie. Hymny te posiadały własne melodie, a w rękopisach poświęcone im były osobne rozdziały.

¹⁷ Postrzeganie takie pojawia się również w naukowym obiegu, szczególnie w opracowaniach teoretyków nie znających praktyki oraz nie mających styczności z kulturą muzyczną Wschodu. Klasycznym tego przykładem jest opinia niezwykle autorytatywnego w dziedzinie hymnografii autora, Egona Wellesza, który w przywoływanej wyżej monografii *Historia muzyki i hymnografii bizantyńskiej* zarzuca muzyce bizantyńskiej uleganie wpływom tureckim po upadku Bizancjum. Opinii tej nie podzielają badacze greccy, szczególnie praktycy, bowiem muzyka bizantyńska oraz otomańska czy arabska, posługują się po prostu jednym dźwiękowym alfabetem, wspólnym dla całego hellenistycznego świata.

także proces adaptacji słowiańskich tekstów do greckich melodii zależnych od prozodii greckiego oryginału.

System staroruski, z powodu wyparcia z większości świątyń na przestrzeni ostatnich kilku wieków, wymaga większej uwagi. Zawężając konkluzje do naszych rodzimych rękopisów i tradycji, pod znakiem zapytania stoi szereg zagadnień. Repertuar chociażby irmologionów supraskich, ze względu na zupełnie inne rozłożenie akcentów wykonawczych w nabożeństwach wieków XVI–XVII i czasów współczesnych wymaga uzupełnienia poprzez czerpanie z innych tradycji lub też komponowania w oparciu o zachowane utwory. Również praktyka wykonawcza nastęrcza szeregu problemów. Śpiewacy, przyzwyczajeni do zachodniej emisji głosu, w większości przypadków mają duże problemy z wokalizą form tradycyjnych. Emisja i artykulacja, sprawdzające się w wykonawstwie chórów polifonicznych, nie odpowiadają niestety wymaganiom prowadzenia monodii tak, by nie była ani monotonna, ani przesycona rytmicznymi figurami i ornamentami wokalnymi budowanymi na oddechu przeponowym. By zrekonstruować i nadać nowe życie owym utworom, należy sięgać do wykonawczych tradycji śpiewaków bizantyńskich lub staroobrzędowych, gdzie przetrwały dawne, oryginalne techniki wokalne. Obydwie jednak tradycje są dla naszych terenów odległe, pomimo historycznych związków.

Jedyną słuszną drogą wydaje się być czerpanie ze wszystkich źródeł i poprzez długi kontakt z liturgią tworzenie na nowo własnych tradycji. Takie eksperymenty wykonawców znajdują jednak w osobach słuchaczy natychmiastowych oponentów. By polubić coś, co pomimo historycznej bliskości na gruncie współczesnym wydaje się być obce, należy otrzymać to w formie doskonałej, pewnej i skończonej. Eksperymenty liturgiczne są tu wyjątkowo niestosowne, bowiem dotyczą sfery niezwykle intymnej i delikatnej – sfery modlitwy. Wymaga to zatem zaangażowania obydwu stron, ale też edukacji odbiorcy, który, być może, po czasie zdoła zrozumieć intencje wykonawców.

SUMMARY

Marcin Abijski

Issues of Adaptation and Reception of the Liturgical Monody in the Period of Domination of Polyphonia in relation to Polish Orthodox Church

Keywords: Byzantine monody, liturgical singing, Polish Orthodox Church

The liturgical monody, and especially the Greek-Byzantine singing, is a traditional form of singing of the Orthodox Church over the centuries. It was developing along with the liturgy, responding to the needs and requirements of particular epochs. In the middle of the second millennium, by dint of the contacts with Western culture, polyphony

started to appear in East Slavic services. It then became the dominant stream of liturgical singing, coexisting with monody for a long period of time. Over time, monodic forms of liturgical singing begin to be marginal, which causes problems in their reception by the faithful. There has been a clear shift towards ancient, monodic music. It causes an increase of the interest in monody. The perception of monody requires an understanding of its character, history, function and context of performing during the services. There is also noticeable interest in liturgical single-voice singing in the Polish Orthodox Church, located on the borderline of influencing of East and West. The vernacular manuscripts clearly indicate the rich monodic legacy of our lands. Attempts to revive this kind of singing are a long and difficult process. However, it is worth supporting the liturgical monody due to its high spiritual values.